

□梁茂春采访 / 撰文

LIANG Maochun

# 杨荫浏采访录

An Interview with Yang Yinliu

中图分类号：J609.2

文献标识码：A

文章编号：1003-0042（2014）02-0009-17

**采访说明：**这里发表的，是我在20世纪70年代末和80年代初对杨荫浏先生的采访记录。这份记录压在我的抽屉里已经三十多年了。今年正逢杨荫浏先生逝世30周年，又是音乐研究所成立的60周年，因此我将之公开发表，作为纪念杨先生和研究杨先生的一份资料。

**采访时间：**1979年11月5日；1980年4月17、18、19日；1981年3月28日

**采访地点：**北京东直门外新源里西二楼一单元二号，杨荫浏家中

## 一、我家是世世代代的读书人

**梁茂春（以下简称“梁”）：**杨先生您好！我想对您的家庭、生活，以及一生的学术成就做一个比较全面的了解，今天就先从您的家庭说起吧！

**杨荫浏（以下简称“杨”；正文括号中内容均为杨先生本人的说明）：**我们慢慢地、深入地聊，你有什么问题都可以问。

我是1899年（己亥年）阴历十月初八出生在无锡的，阳历是十一月十号。我家一路过来都是读

书人。在我们家的大堂上挂着一幅对子，内容可以证明我家祖祖辈辈是读书的：

一脉九传均好学

七旬五世庆齐眉

我家的大堂叫“诒清堂”，挂在堂中的匾额上的“诒清堂”这三个大字是李鸿章写的。叫“诒清堂”，取的是“清白传家”的意思。

还有一幅挂在家里小祠堂中的对子，也是李鸿章的字：

百年松柏留清荫

四壁图书发古香

后面署“鹤秋尊丈属”。鹤秋是我的太公。他曾经考中了举人，后来眼睛坏了，变瞎子了。我的祖父考中秀才的时候，与张謇是同一榜，据说祖父的名字还在张謇的前头。后来张謇中了状元，属于清朝科举的最后几个状元之一。所以，我们家几代都是读书人。

在这样的家庭环境中，我四岁就读书识字了。我是私塾出身，因此对中国历史、传统文学很熟悉。

**采访者简介：**梁茂春（1940~ ），男，中央音乐学院退休教授；厦门大学艺术研究所研究员。（北京100031）

“十三经”我小时是背得出来的。

## 二、参加“天韵社”

**梁**：在这样的书香之家，并没有特别的音乐背景，您是怎样走上专门的音乐之路的呢？

**杨**：多少年来我都是搞实际音乐的。昆曲我会九十多套，琵琶大曲我会十几套。“十番鼓”和“十番锣鼓”我与道士一起搞了二十多年。在“天韵社”等民间乐社，我接触民间音乐很多。“天韵社”等社团要求对音乐有理论理解，对昆曲要求每一个字都符合语言的阴阳上去，要注意和懂得音韵理论。

我小的时候，邻居有一个小道士，他天天来我家玩，他会很多乐器，我就跟他学吹笛、箫、笙，拉二胡。调子有《三六》、《四合》、《老老板》等，都是道士能奏的调子。我八岁跟他学，到我十一岁时，小道士的上级派他到乡下做一个道观的观主去了，就没法继续教我音乐了。

我开始学音乐就是因为喜欢，听见音乐就想学。

我在听道士做法事的时候，他们介绍我认识了阿炳。阿炳有一个好处，他在音乐方面的能力大，他会琵琶、三弦、二胡，等等。调子还是小道士教我的那些。阿炳比我大六岁。他在礼貌方面比较差，所以我的父亲不欢迎他。他每星期来两三次，教了我半年左右。

阿炳教我的时候，他同时也跟我学琵琶大套，所以我又是阿炳的老师。

阿炳以外，我的老师还有吴畹卿，他是了不起的昆曲家。到阴历年，过春节时亲戚互相要拜年，我有一个亲戚黄丕承（黄绪初）来看我们，他是赫赫有名的书法家，是我的表伯。我父亲就对他讲：“我的儿子没有出息，喜欢音乐，跟阿炳学。这个阿炳没礼貌，真不好。恐怕要跟他学坏了。”我的表伯就说：“我们亲戚中有懂音乐的，为何不跟吴畹卿学？吴畹卿是我的表亲。”他就请吴畹卿吃点心，叫我和我哥哥一起去吴畹卿家。我们很傲慢，以为乐器方面样样都会，都不错了，去了那里，一样一样弄给他听。吴畹卿听过之后说：“好的，学得出来的。”从此我就参加了他领导的“天韵社”，成了吴畹卿的学生。我十二岁开始随吴畹卿学习昆曲和琵琶等民族乐器。

吴畹卿是全中国昆曲的权威。他的学生赵子敬（常州人）曾住在无锡一年，跟他学。吴畹卿是无锡“天韵社”的社长，全国有三十几个昆曲社和我

们“天韵社”有联系。赵子敬是梅兰芳、韩世昌的老师。赵子敬去世时，袁世凯的儿子袁寒云发表文章说：“赵子敬死，江南曲家，唯畹老一人而已。”这里的“畹老”就是指吴畹卿。袁寒云的这篇文章登在《晶报》上。我的《中国音乐史纲》中引了这几句话。

俞振飞的父亲俞粟庐办的昆曲曲社“粟社”，在民国初年曾经与我们“天韵社”有过一次会唱。地点是在无锡的“新世界”，是喜爱昆曲的资本家请我们去的。

昆曲界互相嫉妒，韩世昌在北京唱昆曲很有名，但是到南方就不行。1914年我16岁时，曾到北京呆了半年，那时我已经唱了四年昆曲。北京捧韩世昌的人，在城南的游艺园听他唱，这个游艺园还可以喝茶，也可以玩。捧他的人很多是清华文学系的教授们。我哥哥是清华学生。韩世昌那时要到南方去表演，赵子敬建议他说：“多学一些再去吧！”韩世昌不听。当韩世昌到上海表演时，俞粟庐一派看不起他，看着不顺眼。当时“粟社”很有钱，因为他们背后有很具实力的买办资本家穆藕初的资助。穆藕初很有钱，他不喜欢韩世昌去演出，于是他们就请我们“天韵社”去，我们的来往车费、酒席、旅馆，他们全部招待。看完韩世昌的演出，穆藕初他们就问吴畹卿：“你们看今天韩世昌的戏演得怎么样？”韩世昌这次演的是《佳期》。吴畹卿就说：“我有点不满意。一点是咬字不对，‘彩云开’这三个字没有收音。唱成‘差云卡’了。第二是身段不地道，昆曲有七十二种身段、表演，韩世昌演得像梆子腔，就像是热石头上的蚂蚁，不够文雅，显得浮。”吴畹卿的这两点意见一说出来，到第二天，上海、北京的报纸都登出来了。一登这两条意见，韩世昌就跌下去了，不得出来再演了。吴畹卿也不晓得自己是被利用了。到他快要死的时候，即1925—1926年，他才知道自己是受人利用了。吴畹卿是1927年去世的。

其实呢，“差云卡”是白云生按照北京乡下土话唱的，这并不是韩世昌的错。韩世昌个个字都唱得很好的，他的年纪比我大几岁。

我在“天韵社”共二十几年，音乐实践非常深。主要学的是昆曲，昆曲我能背九十多套，就是九十多出戏。每一段都极其认真，例如学汤显祖的《牡丹亭》中的【鹊踏枝】那段：“梦儿里能宁耐……”，

一个字一个字地学，不能有一点差错。

在“天韵社”我主要是学弹三弦，为昆曲伴奏。我自己也唱，但最多的时间是花在了学乐器上。为昆曲伴奏，生、旦、净、末、丑的唱腔都要懂。我也学笛子，学了那么长的时间，但是笛子老师只承认我一出戏，可见他的要求有多么严格。

我对昆曲有了深入的了解之后，才知道：其实魏良辅并没有多少本事。他还讲过外行话，这也需要我们自己用实践来检验他。

吴畹卿也教我琵琶。“天韵社”共有五十多位社友。我也弹古琴，但是我并不喜欢。我的姐夫曾逼我学，结果引起了我的反感，所以不喜欢。

### 三、参加民间打击乐合奏

**梁**：吴畹卿和“天韵社”对您的影响是非常深远的。除了戏曲音乐之外，您还参加了哪些民间音乐活动？

**杨**：我还参加民间打击乐合奏的实践。无锡有很多道士，有很多演奏活动，他们都同我来往。从1910年到1937年抗战开始，前后也有二十几年时间。道士中演奏琵琶、三弦的，大都是我的学生。道士们都愿意跟我一起合奏。

他们做法事时都要演奏音乐，当好手都来参加的时候，我也去一起演奏。这在无锡成为笑谈，因为后来我在做礼乐馆乐典组主任时，已经算是大知识分子了，我还是去和道士们一起奏乐。“十番鼓”、“十番锣鼓”，我都和他们一同奏。他们自己对“十番鼓”、“十番锣鼓”的了解反而不深。我曾经花三个月时间，每天请一个道士来我家，和他们谈话，记录他们的演奏。我还把上海的、苏州的……各种民间锣鼓的谱子都收集起来，了解谱子里的作曲道理，了解他们的演奏法，全面地理解他们。

“十番锣鼓”我都会的，“十番鼓”的调子我也会。“十番鼓”加“十番锣鼓”，一共有一千来个调子。这是能够惊动全世界的东西。一个美国音乐家叫亨利·埃赫海姆<sup>①</sup>到无锡来听了“十番鼓”，他曾说过：“想象不到，八个人演奏，表现力那么丰富。”道士们的锣鼓谱都是我给他们整理、编写的。

有人说“中国民间乐器都是齐奏”，这完全是不懂中国乐器的人说的话，是只学西洋音乐的人说的话。其实中国民间器乐合奏不避平行八、五度，也不避二度等不协和音。每个乐器是可以独立的。

中国民间音乐同知识分子是脱离的。艺人不是

“戏子”就是“吹鼓手”，没有地位。这影响了民间音乐的发展。

其实，历史上并没有“江南丝竹”这个名称的，它是人造出来的。它也没几个调子。《欢乐歌》其实是“十番锣鼓”里的一个调子，是我整理出来的。“江南丝竹”这个名词，是沈知白在写《辞海》时才第一次用的。

### 四、民间音乐社团的音乐活动

**梁**：中国近现代音乐史对中国民间音乐在近现代的发展注意得还远远不够呀！

**杨**：是的。“五四”爱国运动以前，各个学校就设有“游艺会”、“娱乐组”等，虽然是杂的，但都离不开民间音乐活动。我1916年入无锡第三师范学校，就在那里搞了“娱乐组”，我是娱乐组组长，传播民间音乐，组织学生搞合奏。我还教他们昆曲。《雅声集》就是我为开展娱乐组活动而编的教材。开始是油印的《雅声集》，后来将《雅声集》经过修改，在1923年正式出版了，并改名叫《雅音集》。我还去辅导无锡的两个小学。我得到学校特许，每周可以回家四天去搞音乐活动。

那时还设立有好多“义校”，我是无锡的义校的主任，管三十几个义校。参加义校活动可以接触到劳动群众，工人、农民，小孩、大人，都能够接触到。这些义校中也有民族音乐活动，民族音乐是大家的需要。

“五四”爱国运动推动了民族音乐的发展，并产生了刘天华。刘天华是从军乐走向民族音乐的。各个学校都组织军乐队，是因为要游行。刘天华在无锡鸿模小学当过教员，这个小学有很大的军乐队，

<sup>①</sup> 亨利·埃赫海姆(Henry Eichheim, 1870—1942)，美国小提琴家、指挥家和作曲家。曾在波士顿交响乐团任小提琴师，后任温切斯特、麻省交响乐团指挥。1912年起从事创作。对东方音乐深感兴趣，曾五次访问亚洲，包括四次来中国，在北平发表演讲，在美国多个城市介绍过东方音乐。1922年秋来华研究中国音乐，专程到无锡采访，由杨荫浏接待并任翻译。他听了“天韵社”乐队的演奏，又听了道教音乐《翠凤毛》、《香袋》、《寿候亭》等曲。后来他发表英文文章称：“所遇音乐团体，天韵社见称第一”，盛赞中国音乐“高尚文雅，令人百听不厌。”他的创作反映了他对东方和中国音乐与文化的浓厚兴趣。本文脚注均为采访者注。



因为学校很有钱。为了“唤起众人”而举行游行活动,军乐队就成为必要的东西。

“五四”爱国运动还刺激了民族音乐的发展。刘天华同周少梅在一起,周少梅拉二胡、弹琵琶都不错。但是周少梅喝酒、抽大烟,脸色和样子都不好看,所以他自己不上台,就让学生上台演奏。

这时北京有北大音乐传习所,南京有东南大学(即“南京高等师范”的前身)的音乐教育活动值得注意。在东南大学传授民族音乐的有吴梅、沈肇洲和王燕卿。<sup>②</sup>吴梅的昆曲很好,他写过关于昆曲的书。沈肇洲的琵琶也很好,刘天华还跟他学过琵琶。古琴是王燕卿在那里教,他的《梅庵琴谱》是他学生帮他整理出来的。常州中学(就是“江苏省第五中学”)组织“国乐研究会”也很重要,刘天华在这所学校教过音乐。

所以,“娱乐组”、“游艺会”、“研究会”在发展民族音乐方面起的作用都不小。特别是南京东南大学的音乐教育,现代音乐史太不注意这一点了。

刘天华第一个把民族音乐拿到学校,作为专业音乐教育来弄,他是有功劳的。但是他也有缺点,就是他拿小提琴的方法去搞二胡创作。另外,他只拿自己作品去教学生。他的教学也是困难重重,在北京女子文理学院音乐系教音乐,经费很困难,学校老欠薪,今年发前两年的,而且只发30%的薪水,连他女儿的学费他都交不起。

周作人当时就说过:“吹吹打打的,办他干什么?”他是为了争经费而反对音乐教育。

### 五、关于《满江红》

梁:下面我专门向杨先生请教三首在“五四”运动前后中国广泛传唱的歌曲,就是《木兰词》、《苏武牧羊》,尤其您参与编创的歌曲《满江红》。

杨:关于《木兰词》和《苏武牧羊》这两首歌,我们小时在高等小学都没唱过,所以很难说是“五四”以前就有了。1920年以后才开始听到《木兰词》和《苏武牧羊》。这两首歌的调子,听起来像是某地方的读书声音,与读书时的平声、仄声很符合。新学校读书很不讲究四声,是乱喊。私塾里读书,平声、仄声严格得很。我们在私塾读书就像唱歌一样。读一首诗有“慢读”和“吟”两种。慢读时轻重拍反了,从 $\frac{2}{4}$ 拍变成 $\frac{3}{4}$ 拍。北京没有入声。但平仄体系是全国性的。湖南民歌《浪淘沙》、《满江红》也是符合平仄体系的(见《湖南民间音乐调

查报告》第355页)。昆曲是要求一字不错地符合四声,严格得很。

《满江红》的曲调第一次是1920年北大《音乐杂志》第一卷上发表的,当时配的是萨都刺的《金陵怀古》词。1925年“五卅运动”之前,我拿掉了萨都刺的词,填入了岳飞的《满江红》词。当时学生运动高涨,《满江红》就很快在全国流传开了。调子是我从北大《音乐杂志》中发现的。北大《音乐杂志》上的调子不知是谁弄的。《金陵怀古》中词曲的关系,是同昆曲中词曲规律一样的,所以不是后来人谱的。我是在学生运动中利用了它。

### 六、在圣约翰大学

梁:请您谈谈您在圣约翰大学学习时的情况。

杨:我是1923年在上海入圣约翰大学的,读的是经济系。将岳飞的词填进《满江红》的曲调,就是我在圣约翰大学时做的。圣约翰大学是一所教会学校,外国人办的,它看不起我们的国文,后来我舅父去了,他教国文,学校就开始重视国文了。宋子文也是圣约翰毕业的。捐款人也表示:学校要办好中文,我们才捐款。我舅父来到圣约翰大学后,头一次考试,全班的国文都不及格,只有我一人及格。三年以后,就有一半到三分之二都及格了。

我在圣约翰大学是国乐会的会长。我们国乐会一星期排练两次,是很有名的。请来辅导的人员,都算是了不得的国乐界人物。圣约翰大学的国乐团还在上海兰心大戏院开音乐会。我们圣约翰大学是第一个在兰心大戏院开音乐会的国乐团,那时连大

② 吴梅(1884—1939),戏曲理论家、戏曲作家。祖籍江苏长洲,生于苏州。精诗词,擅曲学,能度曲。先后在东吴大学、北京大学、东南大学、中山大学、中央大学等校任教授,主讲词曲,将古典戏曲带入高等学府。著有《顾曲尘谈》、《南北词简谱》等,谱写《北京大学校歌》等。沈肇洲(1858—1930),琵琶家,江苏海门人。崇明派琵琶的代表人物。曾在南通师范、东南大学任国乐教师。辑有《瀛州古调》等书谱。王燕卿(1866—1921),古琴家,名宾鲁。山东诸城人。经康有为介绍,1916年即在东南大学教琴,这是古琴进入高等学府之始。1920年在“晨风庐琴会”上有出色表现。传谱汇编于《梅庵琴谱》,传人称为“梅庵派”。

同乐会还都没有在兰心大戏院开过音乐会。我们的国乐队有二三十人，演奏合奏的《夕阳箫鼓》，我们头一个上台演奏的就是国乐合奏。

当时，我还应邀在上海海兰英文馆（大学层次的）和交通大学南洋学会教昆曲。

1925年的“五卅惨案”我们参加了，我们到南京路大马路游行。亲眼看到英国人打人打得出血。之后，圣约翰大学每天都要升国旗，学生们都唱国歌。当时的国歌是《卿云歌》，全国都唱的。但是圣公会主教不允许我们唱国歌、升国旗，要来扯国旗，与学生发生冲突，学生要动手打，我们圣约翰有童子军。大家又到礼堂去集会。校长卜舛济是美国人，他很有学问，学生们本来都很尊敬他。当时是暑假前，正准备要考试的时候，校长说：“限学生今天下午离开，不考了。”这样一来，学生都火了。学生就商议：这个学校不是洋奴。于是学生们发动签名，决定离校。当时学校共有一千多学生，结果有八百多签名离校，只有很少数的学生不离开。我们大家发誓不再返校。我还被推举为江南地区学生的负责人。江南学生有返校的，我坐火车去骂他们。

离校的学生由交通大学接待，在他们的体育厅里住了好几百个圣约翰的离校学生。我们学生商量着想募捐，自己办学校，要请头等的好老师来教学。资本家的一个地皮掮客，捐了三百亩田。江苏财政厅厅长张寿镛（就是我们音乐研究所的杨友鸿的公公）在杜美路、霞飞路有房子，他说可以让学生住他的房子，借给你们住三年。张寿镛还承担了三年的办学经费。爱国运动时期，请老师也很容易。两天就办起了新的大学，老师都是很好的——胡适答应当我们的国文教师。“行为心理学家”著名学者郭仁远也来教我们了。严家淦也来教书，他教我们英文，给我们改过英文卷子。胡适接聘以后又不来上课，结果叫我们赶走了。新的大学就叫“光华大学”。

## 七、江南的琵琶会

**梁**：五四运动前后江南一带琵琶音乐非常繁荣，名家辈出。原来有“南北派琵琶”的说法，到这时南派琵琶雄起，北派琵琶几乎销声匿迹了，怎么会形成这种状况的？

**杨**：解放以前上海、无锡一带弹琵琶的人比解放以后要多，都是业余的，每天晚上演奏，但是水

平比现在要高，现在专业的都比不上。现在弄民族乐器的连鉴别能力都没有了，只学这十几个曲子，旁的一切都不懂，连耳朵的鉴赏力都没有了。就拿阿炳来说，他的肚子里几千个调子是有的，所以他的鉴别力就高。

朱英<sup>③</sup>的琵琶不错，尤其是“文套”弹得好，他的一些“文套”技巧声音好得很，他的“捺”在全中国数第一。特别是《浔阳琵琶》，我跟他学过这首曲子，但是学不像。他的音乐软得很。他跟我学过《汉宫秋月》，也没有学好。据说朱英是李芳园学生的学生，他自己说是李芳园的学生，这是假的。他创作的《五卅纪念》一曲，那是瞎搞一气，人家说他是“刷马桶”。

琵琶曲《汉宫秋月》有两个调子，一个是尺调，一个是乙字调。尺调的《汉宫秋月》只有我老师吴畹卿会弹。他教会了我，我又教会吴伯超弹这调子，他到北京后又教刘天华弹，也都没有弹好。刘天华又去教曹安和弹，刘天华对曹安和说：“这个调子我原先是从无锡学来的，现在教还给你这个无锡人。”后来尺调的《汉宫秋月》就只有曹安和会弹。

上海弹《十面埋伏》最好的是施颂伯<sup>④</sup>。当时上海施颂伯擅长“武曲”，朱荇青擅长“文套”。施颂伯曾经留学日本，后来他是中学教员。我不知道他的琵琶是跟谁学的，他曾经任中华音乐会会长。施颂伯死后，中华音乐会变为“霄霓国乐团”。“霄霓国乐团”是在李庭松家里开的。李庭松是做搪瓷生意的，上海的搪瓷门牌都是他做的。李庭松的老师是汪昱庭，汪昱庭在演奏上是二流的，他也是做生意的人。汪昱庭会演奏的调子不多，他比不上施颂伯。

吴景略是小钱庄的经理。他的古琴弹得好，现在专业的都比不上。

我们当时有“琵琶会”。开会时，请几桌酒，大家来弹半天琵琶，接到通知的人，带着琵琶就去。

③ 朱英（1890—1955），平湖派琵琶家，浙江平湖人。字荇青。1927年任上海国立音乐院琵琶教师。创作有《秋宫怨》、《淞沪血战》、《哀水灾》等琵琶曲。

④ 施颂伯（1875—1928），崇明派琵琶家。江苏崇明人。名予岭。20世纪20年代曾在日本演奏琵琶，备受欢迎。后在上海传授琵琶，培养出了学生多人。

那时有两个同名的吴梦非<sup>⑤</sup>,一个是搞西洋音乐的,是李叔同的学生,另一个是弹琵琶的。弹琵琶的吴梦非调子懂得很多,但是技术比不过朱荇青。

## 八、我是宗教音乐家

**梁:**我读了一本基督教歌曲集《普天颂赞》,您还是这本书的编委会总干事,您怎么会去编基督教歌曲集的呢?

**杨:**从1929年到1941年,我是宗教音乐家。我是应聘去为基督教圣公会做宗教音乐编辑工作的。

我在光华大学只学了半年左右,就因为家庭经济困难而回到无锡,当中学教师来补贴家庭。这时我开始写一些小文章,大多是写关于昆曲历史的,关于民族器乐的,关于“天韵社”历史的,主要发表在无锡的《锡报》上,现在收集到的共有六七十篇。但是对中国音乐史的研究还一直没开头。

1931年成立了中国六大基督教宗派组成的“联合圣歌编辑委员会”,我担任总干事,和刘廷芳、范天祥<sup>⑥</sup>等人做基督教音乐工作。我们要调查全世界的基督教音乐情况。这一阶段,我是搞西洋音乐的,要为圣歌配和声,要作曲。这都是有用的,因为你对西洋音乐真懂了,对民族音乐会有大的帮助。我收集和了解了大量的宗教音乐情况,每次“联合圣歌编辑委员会”开会,我都要准备大量的材料。我们所做的最重要的事情,是出版了《普天颂赞》。1936年书出了以后,我就没有工作做了。《普天颂赞》送到美国展览,还得了个奖。之后,全世界都来信问我,我要应付、回答全世界的来信所提出的音乐问题。因此我老是写回信,每个星期六下午,我要写半天英文回信。

## 九、开始中国音乐史研究

**梁:**下面要您谈的是我这次采访的最主要的问题:您是怎样开始中国古代音乐史研究工作的?

**杨:**在我搞宗教音乐的同时,1936年我应聘到哈佛燕京学社任研究员。燕京大学音乐系要我教中国音乐史。这样,我的中国音乐史研究就开了头。

我利用燕京大学图书馆的资料,收集中国音乐史材料,抄录了好几千张卡片。我一面读书一面做,有用的音乐史料我都收集。不仅是中文的,法文、英文的书我都读。

头一年,音乐系叫我和郭绍虞一起讲中国音乐史,他讲乐律、制度部分,我讲音乐部分。这样两人合作教了一年,学生产生了兴趣,学生们反映要

听我讲的那部分。1936年暑假,音乐系原主任斯道尔<sup>⑦</sup>对我讲:“来年的中国音乐史你一人教。”当时还没人写中国音乐史专著或教材,我的音乐史卡片多,从卡片中检出几个题目,就教专题。这样,我抄录的卡片就都利用上了。讲课的过程中,觉得学生们都注意什么,在教课的实践中产生了对中国音乐史写作的要求。因为我担任了哈佛燕京学社的研究员,从此中国音乐史研究变成我的专业了。许勇三<sup>⑧</sup>是燕京大学的学生之一。

⑤“两个同名的吴梦非”在中国近现代音乐史上经常被搞混。一个是琵琶家吴梦非,另一个是音乐教育家吴梦非。琵琶家吴梦非(1880—1968),是“平湖派”琵琶家,李芳园的亲传弟子。曾任上海大同乐会的琵琶教师。所传有《怡怡室琵琶谱》。音乐教育家吴梦非(1893—1979),浙江东阳人,曾随李叔同学习音乐、美术。创办了上海专科师范学校,发起组织中华美育会,主编《美育》杂志。著有《和声学大纲》等。1953年调上海音乐学院,曾任教务处副主任。

⑥刘廷芳(1890—1947),宗教活动家、诗人。浙江省温州人。毕业于上海圣约翰大学,1911年赴美留学,1920年获得哥伦比亚大学师范学院教育心理学博士学位。同年回国,1921—1926年,任燕京大学宗教学学院院长。作为诗人,出版过诗集《山雨》。1931—1936年间,曾和范天祥、杨荫浏一起编辑基督教圣歌集《普天颂赞》;与此同时,刘廷芳和杨荫浏还于1934—1937年间在北京共同主编了宗教音乐刊物《圣歌与圣乐》(宗教期刊《真理与生命》中的音乐专栏),为基督教音乐在中国的发展做出了历史的贡献。1941年赴美,后病逝于美国。范天祥(Bliss Mitchell Wiant, 1895—1975),美国音乐家,1923年来华,曾任燕京大学音乐系主任。1931年担任联合圣歌编辑委员会的音乐主席,和刘廷芳、杨荫浏等合作编辑《普天颂赞》。曾向杨时百学习古琴。1951年回美国。

⑦斯道尔(Miss Ruth Stahl,中文名“苏路德”),燕京大学音乐系创始人,1923—1927年为第一任系主任,后任教授并兼任过女部主任。

⑧许勇三(1915—2000),作曲家、音乐教育家,生于天津塘沽,祖籍江苏无锡。1933年在燕京大学音乐系学习,1937年毕业时,演奏了他创作的管弦乐曲《三五良宵》等作品。杨荫浏曾经发表评论文章《写在许勇三君作品演奏会后》,称赞《三五良宵》“是一个清雅、柔媚而富有诗意的曲子……能使人感到月夜的闲情逸趣”。



那段时间，我每一年都要积攒 200 元钱，为暑假中去收集、整理民间音乐做准备，因为做这样的事情是要自己掏钱的。1937 年暑假，就是日本打进来的那一年，我回到无锡，在道家朋友朱勤甫<sup>⑨</sup>等人的帮助下，我收集到几十本民间锣鼓谱本子，集中起来进行比较。我是一天到晚在那里搞，还请了一个“秘书”，帮我抄谱。又照样抄了一份（副本）送给道士们。谱子是工尺谱，这个谱子就成为道士们演奏的标准本了。然后，他们又自己传抄。正本我后来送给了音乐研究所。所以，无锡道士们演奏的标准本，是我给他们搞的。

我有几十年的演奏、研究十番锣鼓的经验。解放后朱勤甫到几个音乐学院讲十番锣鼓时，我还替他写过讲稿。我在中央音乐学院做过关于十番锣鼓的学术报告。关于《十番锣鼓》的书今年要出版。我对十番锣鼓的每个曲调都有分析。这个工作，别人是做不出来、讲不出来的。

朱勤甫最近告诉我说：上海拍了电视专题片，来介绍十番锣鼓。电视片里讲到：杨荫浏与他们在上海一起三个月，深入研究十番锣鼓。电视片里还有我送给他们的手抄谱子，还送给他们一百元钱。

#### 十、我搞了几年经济

**梁**：在燕京大学教授中国音乐史课，成了您中国古代音乐史研究的起点，后来一直坚持下去了吗？

**杨**：1937 年抗日战争打响了。虽然我与教会一直没脱离关系，但是有几年我去做经济工作了。因为我的一个表妹在南京，她的丈夫是中央机器厂的副厂长，叫我去帮忙。说的是让我代理总务主任一个月。当时正是暑假，我没有事，就答应了。因为我在圣约翰大学学过经济。中央机器厂是生产飞机的。我到南京的第三天，就遇到日本飞机来轰炸。这时上海已经打起来了，中央机器厂的很多人都走掉了。这时蒋介石下来一个手谕，意思是说：中央机器厂的职员无论正式工、临时工，都不得离开，否则军法处置。这样，我就被拉住不得离开了，一代理就代理了半年总务主任。到 11、12 月份，蒋介石下来又一个命令：“限中央机器厂三天内离开南京。”马上就搬家，工厂的搬厂事务要我管。

因为我懂英文，又会买外汇，所以连军事委员会买外汇，他们都要我跟着去。中央机器厂搬家时，我只要打几个电话，要汽车，要人，一打电话，汽车和人都来了。整个工厂两天半就搬了，真是神速！

先是搬到湖南湘潭。我在那里做出纳室主任，手下有六个人，共做了两年。这里有两架计算机，我就用这两架计算机，弄出了《乐律比数表》，搞了“量音尺”。比数表中有几万这个数字，靠计算机做容易一些。这事是在 1937、1938 期间做的。

那时我想到：刘半农搞故宫乐器测量，靠用尺来量长度，曹安和帮他弄，搞了四年，没有结果。我弄了比数表，一听就能得出音分数，因此在那时大有用处。这表到今天没用处了，因为今天已有测音机器了。

#### 十一、我的干妈拉我回来搞音乐

**梁**：您是怎样再次回到中国音乐史研究工作上面来的？

**杨**：1938 年，中央机器厂又搬往昆明，我随之到了云南昆明。到了 1939 年，教会中的美国人、传教士、我的干妈妈路易斯·罕米特（她的中国名字叫郝路义<sup>⑩</sup>）从美国回中国，经过香港时，香港主教告诉她我已经死了。她以为我真的死了。后来她到上海，又听说我还活着，在昆明。她立即到昆明来看我。她住在昆明的旅馆里，我去看她，终于见面了。

我从 1910 年（十岁时）就在无锡认识了这位干妈妈，她教我英文，还教过我钢琴、乐理、和声和作曲，我跟她学了十年左右（约 1910—1920 年）。同时，她也跟我学昆曲和声韵。她能说上海话。

所以，那时我是很可能变成西洋音乐家的，因为我的干妈想要培养我成为作曲家。她还培养我写英文诗。

<sup>⑨</sup> 朱勤甫（1902—1981），民间艺人，鼓演奏家。江苏无锡人。自幼学习十番锣鼓，十二岁入鼓乐班做鼓手。鼓的演奏技艺非常高超。20 世纪 50 年代之后，曾受聘于中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院传授鼓艺。

<sup>⑩</sup> 郝路义（1887—1947），美国在华传教士，英文名字是 Louis Strong Hammond（路易斯·斯特朗·罕米特），二十世纪初来华传教，对基督教在中国的传播、中国基督教音乐的发展等多有贡献。郝路义在 1939 年 8 月 13 日发自昆明的一封信中称杨荫浏为“我的教子”。关于杨荫浏和郝路义的关系的最新研究成果，见宫宏宇的论文《杨荫浏的传教士老师——郝路义其人、其事考》，载《中国音乐学》2011 年第 1 期。

她为什么在香港听说我死了呢?因为有一段时间我真的是快要死了。我在中央机器厂时,厂里开运动会,叫我做裁判,因为我也是体育家。我一面做裁判,一面吃肉、吃罐头,吃得很多。刚吃完,马上又叫我去跳高。我跳高曾经是全国八大学比赛的第二名,能够跳五尺十寸。我在上中学时,体育是四个第一,学校每月有一次小运动会,我在100米、跳高、跳远、220米四个项目上总得第一。在江苏省运动会上也得过跳高第一,100米第一。我在上圣约翰大学时是第一足球队队员,经常要与强队打比赛的。在光华大学也是第一足球队的成员。解放以后,文化部钱俊瑞副部长有一次听到我的名字后说:“啊呀,这是运动家。”他也是无锡人,我上中学时,他上小学。

说我死了,是因为我那次运动会上参加跳高比赛以后得了盲肠炎。军委会的医生对我很好,给我药,叫我吃泻药,但我没吃,叫我老婆拿了藏起来。

因为我是宗教音乐家,在教会医院看病不要花钱。云南教会医院院长是英国人,教会有命令给他,要他每周来我家看我。他一摸我的肚子说:“马上跟我回去,到医院去,你是盲肠炎。”到了医院,一查,温度高,白血球也高,半夜来看我几次,我知道问题严重了。他认为不必开刀,等我自己慢慢好。让我住在高级房间,我一个月不拉大便,忽然拉了一大堆,温度下去了,白血球也低了。医生还不相信,以为不好了。我感到饿了,可医院光给我喝汤。我让看我的人每天给我送鸭子来。医生说:“真的好啦?我不信,怎么会好的?”医生说我的盲肠已烂了,不能开刀。因为昆明气压低,麻醉后病人醒不过来,外地的人更没有希望。他以为这种病不容易自己好。但是我很乐观,老在医院里看作曲方面的书,做和声学习题,一路推算下去。好玩得很。

那时中国每一省有一位主教。云南、四川因为边远,只由香港主教兼管。香港主教来看我时,还替我祷告:“如果上帝要他去,尊重上帝的意旨。”他以为我快完了。所以他见到我干妈妈时,就说我已经死了。

我干妈妈在昆明见到我之后,她对我说:“行政工作你不要做了,赶快跟我到上海去。”她还说:“你坏了,艺术的感情都死掉了。”她问我:“你有没有写打仗的歌曲?”她看得出我有“官僚气,干

巴巴的,命令式的,没有感情,是做生意的气味。”她一定要我回上海,她要救回我的艺术感情。她表示:我的生活由她管,她每月给我150美金,就让我看看画,看看书。她让我全家都搬到上海去,票已经给我买好了。

## 十二、担任中国音乐教育委员会委员

梁:您曾经在重庆的“音乐教育委员会”工作过一段时间?具体情况是怎样的?

杨:我就从中国机器厂辞了职,准备跟干妈妈一起回上海去。但是这个消息给当时的教育部长陈立夫知道了。陈立夫叫我去上海之前先去重庆一次。干妈说:“你若去重庆,你会给陈立夫拉住的,我要跟你一起去。”我的飞机票是文化部记账。查阜西对我说:“重庆你要去,不去的话,你就别想出国了。”这是1939年上半年的事。

我们一到重庆,陈立夫叫他的秘书来接我,把我们放在外宾招待所。以部长名义请客,司长出面陪同。第二天,陈立夫派教育部社会司司长陈礼江来,陈礼江手里拿着部长的条子:“杨荫浏先生:能否留在重庆帮音乐教育委员会工作?”这真的麻烦了,我不答应。陈礼江又同我干妈讲,提出同样的要求。陈立夫几天不见我,通过别人对我说:“天冷了,你还是回昆明去吧。”此后,我名义上兼了音乐教育委员会的事了。

到了“文革”中,造反派以为我是国民党方面了不得的人物,连陈立夫、宋美龄都要拉拢我。我也说不出为什么我就成了重要人物。后来我想:因为我是宗教音乐家,蒋介石、宋美龄是“美以美会”的,他们都是基督徒,宋美龄喜欢音乐,唱赞美诗是很用功的,宋美龄还认识我的干妈妈,可能是这个原因而注意到我。

## 十三、任国立音乐院国乐系主任

梁:您在重庆还担任了国立音乐院的教授,并在那里编写了《中国音乐史纲》?

杨:从1941年开始,我到重庆青木关国立音乐院做教授,担任国乐系、研究室两个主任。从此正式不拿教会的钱了,的确专心研究中国音乐史了。我的《中国音乐史纲》就是我在音乐院教书时的讲义。

关于中国音乐史的资料,我从中学读书时开始,到燕京大学教书时一直在搞。子史、经史部分,读书时就都读过了。有关音乐的资料,经史、子史中比较少,丛书比较多。一部丛书往往有几十种、



几百种，所有的丛书，我一本一本地翻过去，一边翻一边做卡片。

我的卡片按颜色分为三种：白、蓝（或青）、红的。基本上属于音乐的书我用红色卡片抄；没有音乐史料的书我用白色卡片，也都从头到尾看一遍；有部分音乐内容的，我就用蓝色卡片。1936年以前，我已经抄写了五六千张卡片。可惜日本人打来时全部损失了。好在资料的来源我还记得，靠印象，再重新读起。1940年在昆明时，我利用西南联大的图书资料，又摘抄了一部分。

在重庆青木关，音乐院的资料一样也没有。我就到国立编译馆去借书来读，并开始编写中国音乐史教材。

在青木关音乐院教中国音乐史的时候，学生提出要多听音乐。于是我将我在音乐实践中接触到的历史上的音响都结合进去，使中国音乐史有具体的音乐了，也更丰富、更复杂了。我的中国音乐史课给学生们一讲，就能够明显感觉到：学生对有音乐的部分感兴趣。中国音乐史一定要有音乐内容。我在燕京大学讲中国音乐史课时就有这个印象。到青木关，国立音乐院的学生们对音乐的要求更多。这点对我很重要。所以，教书也是我的音乐实践。看学生们的态度就看出来了，不必他们说出来。

1944年，我的《中国音乐史纲》脱稿了。

1944年我在音乐院工作时，宋美龄表示要给我钱资助我，我没有接受。因为宋美龄同我干妈是老朋友，那年她们一同在四川峨眉山避暑，每晚都在一起乘凉。干妈告诉她，说我的生活很穷困。宋美龄说：“我也来帮他忙。”于是我干妈写给我一封信，叫我谢谢宋美龄。我不接受。她又来一封信催我，我又不接受。避暑完毕，她从成都回重庆，就留在重庆了，重庆教会给她一大间房子。她经过青木关时，停下来和我见面，问我为什么不接受宋美龄的资助？我说：“宋美龄、陈立夫都是坏人。你不能拿他们当好人看。”她说我不对，我说她不懂中国的事情。她反对我，但没能纠正我。

1946年，我干妈妈得了胸癌，她回美国去了，回国之后于1947年去世的。1946年到美国之后，她写信给我说：“你是对的，你有眼睛，他们确实是坏人。但你不要公开反对他们。”

抗日战争胜利之后，1946年，美国哈佛大学给我来信，叫我去美国教中国音乐史，同时办一个

中国音乐研究所。他们给我两倍的、最高的待遇。因为当时刘廷芳博士在美国办了一个中国文学研究所。哈佛大学来信说：他们已写信给美国驻华大使馆，你可以去大使馆拿旅费，马上来美国。我回信说：“我不准备来，活的音乐都在中国，中国音乐那么多，我还没摸到呢，现在战争刚结束，我想在中国多学一点。”离开中国就研究不了中国音乐。这是教育实践得出的结论。

要不然，我今天也是美籍华人了。

#### 十四、搬到南京

梁：下面请您谈谈抗日战争胜利之后您的情况。

杨：1946年，我随国立音乐院和国立礼乐馆搬到南京。我在国立礼乐馆是乐典组主任，地位比音乐学院院长还高。同时我在国立音乐院和金陵女大当教授，主要教中国音乐史。

南京有一个琴会，有古琴家四十多人。我约他们每天来弹琴，由我记谱。这些调子我本来都弹过的，能够背得出来的。根据不同的琴家，一共记下了八十多个调子（其中有重复的，是不同人演奏的不同版本）。候作吾有一个调子弹得不错，所以我记录了一个他弹的调子《高山流水》。都是用五线谱和古琴减字谱对照的。我抄写、装订成六本，每本有十几个调子。这谱子的手稿我已经送给了音乐研究所资料室。解放以后出版了一本《古琴曲汇编》。十多首古琴曲都是从这里选出来的。

还有一本王燕卿本的《琴谱》，是程午加给我的。其中的琴歌，我把它弄成中英文对照。我将中文歌词翻译成英文诗体。有的译成英文的歌词，我拿给金陵女子大学三年级作教材，学生们很喜欢。有一首《凤求凰》，油印的稿子现在还有，保存在音乐研究所里。到1948年暑假前，还有学作曲的三个学生拿我翻译的《凤求凰》英文歌词来作曲，因此出现了三首不同的调子。

这是我的古琴音乐实践的一部分。

我从1947年到1950年在金陵女子大学兼课，教过四期“中国音乐史”课。金陵女子大学的校长是吴贻芳（现在还活着），金陵女大一开始就设有音乐系。它是最早办音乐系的教会女子大学<sup>⑪</sup>。后来才有燕京大学音乐系。我在金陵女大做兼任研究员，教中国音乐史。

⑪ 金陵女子大学的音乐系于1925年正式成立。

1947年,红豆馆主溥侗<sup>⑫</sup>(溥仪的兄弟)在上海,他曾在清华大学教过昆曲,1947年他已经中风,不能动了。他在报纸上看到消息说是无锡的锣鼓好,他的学生中有资本家,就出钱邀请无锡道士去上海,专门给溥侗演奏了三天。无锡的道士们去上海演出之前,我替他们排练了两个半天。这个时期,我又对十番鼓、十番锣鼓进行了进一步的研究。

### 十五、《中国音乐史纲》的出版

梁:您的《中国音乐史纲》是1952年由上海万叶书店出版的,出版顺利吗?您能够把您的著作和其他几本中国音乐史专著做一个比较吗?

杨:抗日战争时期,重庆国立编译馆约过我,说要出版我的《中国音乐史纲》,但是当时没有条件正式出版,只油印了一个教材。解放后,将我的那个油印稿没有改动就出版了。刚解放的时候,他们以为我是反动的,有人说:蒋介石做总统的时候,庆祝的军乐是杨荫浏写的。第一次文代会的期间,有人带了我的《中国音乐史纲》油印稿到北京来。但是有人说我是“戡乱委员”,有政治问题,因此对我的问题有很大争论。盛家伦说:“杨荫浏的这部音乐史写得好,如果你们不出,由我来出。”恐怕就是他去联系的。后来是万叶书店自己来找我联系出版的。

我的这个《中国音乐史纲》与已经出版的其他几本《中国音乐史》不一样。

1929年,郑觐文写出了一本《中国音乐史》。郑觐文是大同乐会会长,他的《中国音乐史》全部是将古代书本上的话集中起来,以为古代的话样是对的。他的书代表了雅乐的观点,所以写得并不好,思想是古代保守派的体系。书中的理论同他自己的音乐实践都是有矛盾的。

1931年出来了许之衡的《中国音乐小史》,比较上一本科学些,也有一点逻辑学。许之衡主要是从书本上的材料来推论:古代音乐比现代音乐要好。主要问题是没有音乐。

1934年,王光祈的《中国音乐史》一出来,面貌有改变。王光祈懂乐律。他的《中国音乐史》的前半本否定中国古代管乐理论,是对的。但是他把一个德国教授所做的一次很普通、很浅的实验,拿来作为否定中国管律的依据,这样推崇一个外国普通人,是不对的。他的《中国音乐史》的下半部接触到了音乐实际,但是也有错,例如他举的谱例是

昆曲《琵琶记·吃糠》,他用的是C调,但实际上不是C调,因为他不会唱昆曲,所以当成了C调。而他的结论又很奇怪。中国音乐的最高峰是戏曲音乐,有各种风格的戏曲音乐,有不同的戏曲乐队,曲种就有三百多种,这是我们的骄傲。但王光祈说外国歌剧怎么怎么好,中国的花腔等比不上外国歌剧。这很不好。

王光祈一生一世重视音乐研究,他的逻辑好,文笔也通畅。但是他胆子太大,在西方研究中国的乐律、雅乐,条件非常困难。“二十四史”中虽然有大批这方面的内容,有大段的雅乐歌词,其实“正史”中的这些东西并不重要。重要的音乐资料是在“丛书”中间,“丛书”有几万几千种,一部丛书就不知道有多少本书。这在国外太难看到。王光祈对中国音乐太少参加实践,所以遇到实际问题常常出错。他开始时对中国乐制样样肯定,肯定得太多了。到了德国之后,他一反以前,变得否定中国太多了。他的“古琴谱翻译”,懂古琴的人都知道不能那么翻法,因为他没有学过古琴。他研究“中国音乐轻重律”,实际上中国语言不是轻重律,是四声,是声调。中国语言的四声是世界上没有的。轻重律是外国律,中外语言、文字根本不同。中国音乐产生于中国语言。中国音乐轻重不规则,而高低升降则十分重要。戏曲的声调各不一样。但是现在作出来的曲子是一个样子的,“一般化”就是蹩脚。现在,在学校里学民间音乐是学不到真正民间音乐特点的,用视唱练耳的方法,用五线谱是学不好的。音乐院学生的学习态度也不好。

研究中国音乐史,音乐实践是基础。如果没有音乐实践,中国音乐史的研究就提不高。我们的中国音乐史应该越写越好,因为音乐实践越来越多。

解放初,我随南京国立音乐院一起搬到天津的中央音乐学院,在研究部做研究员。我头一次看见钢丝录音机,高兴得不得了。解放前我是自己花钱,业余去收集民间音乐,又没有录音机的帮助。到新

<sup>⑫</sup> 溥侗(1877—1950),爱新觉罗氏,溥仪的同族兄弟,别署“红豆馆主”。从小酷爱昆曲与京剧,常与当时的京昆著名艺人接触,他又有深厚的文化素养,能书善画,通晓词章音律,精通古典文学。溥侗精于戏曲表演,并擅笛、二胡、三弦、琵琶等。1911年清朝政府礼部公布的“国歌”《巩金瓯》,即由溥侗作曲(严复作词)。

社会，我的兴趣更广了。我一直是搞唱、奏的，凡是唱的、奏的我都有兴趣。现在我可以扩大学习民间音乐的范围，继续学习民间音乐，继续音乐实践。很快就收集、整理、出版了《瞎子阿炳曲集》、《定县子位村管乐曲集》、《单弦集子曲选》等。

#### 十六、关于“瞎子阿炳”

**梁：**目前音乐界关于阿炳的争议挺多，有些争议还牵涉到您，特别是《二泉映月》的命名问题，您能详细谈谈阿炳的事情吗？

**杨：**1950年夏天，我和曹安和回无锡，找阿炳录音，就是用的带去的钢丝录音机。

关于阿炳的出生的年月日，那次录音时他亲口告诉我的，是出生于1893年（癸巳年）的阴历七月初九。后来，又陆续出现了好多个不同的阿炳的出生日期，到目前一共出现了六个不同的。但是，其中只有生于1893年是对的。

阿炳生于1893年是他自己对我说的。还有癸巳年的阴历几月初几，还说他属蛇。这是挺靠得住的。阿炳懂算命，懂算命的瞎子是不至于把自己的生辰八字弄错的。他同我相差6岁。我是生于己亥年，他大我6岁。他还跟我开玩笑：“我们差六岁，‘六冲’，所以我们一生碰头很少。”我也懂一点算命，“六冲”也是算命的一种说法。

阿炳的叔父说了一个阿炳的出生日，是1892年阴历八月十八日，这个日子是不对的，他记错了。

阿炳老婆讲的话也不对。这个女人很穷，很可怜，叫董催弟。她提供的阿炳出生日子说是阿炳牌位后写的，也是1892年阴历八月十八日。这个错误是根据阿炳叔父说的日期来的。

根据无锡市公安局查户口的记录，说阿炳的户口簿上写的是生于1892年七月初九。也不对，但“七月初九”是对的，说他生于1892年，是把虚岁推算成实岁了，也弄错了。

还有一个说法，说阿炳生于1898年，这是无锡文化局的一个人说的。如果阿炳真的生于1898年，就只比我大一岁了。我是十二岁时跟阿炳学民间乐器的。所谓“十二岁”，实际上只有十岁多一点，我是1899年——己亥年生的。我十来岁跟他学的时候，感到阿炳已经是大人了，他教我琵琶。不可能只比我大一岁。文化局的这个人还说什么：“因为五行缺火，所以叫‘炳’……”我反驳了他。他连算命都不懂。杨荫榆是我侄女辈，“榆”是木字旁，

我这一辈是水字旁。“水生木……”所以榆是“木”字旁。文化局的这个人连根据五行起名字的道理都不懂。

出现了这么多个阿炳的出生日期，都不可靠。只有他亲口和我说的是最可靠的。

现在有些人老造假古董。什么“太平天国民歌”呀，当地根本没有的。什么《年谱》呀，也是假古董。无锡有一个人在那里说了很多谎话、假话。他说《二泉映月》的调子是源于小调《知心客》，实际上《二泉映月》和小调《知心客》在音调上毫无关系。他还抬出了无锡市政协，说是无锡政协地方志上肯定了的资料。这是有人在那里瞎搞的。他也不敢正面回答我的问题。

《二泉映月》的标题是阿炳自己起的。现在连我的学生也在那里造谣了，写文章发表在《无锡报》上面，说《二泉映月》的标题不是阿炳原有的，说是我给起的……文章说得活灵活现的。他把我们采访者说得那么糊涂！

关于阿炳所编造的谣言多得不得了。影片《二泉映月》的编导也不高明，资料也不准确。阿炳的真实故事大可一写。阿炳父母亲的事情也值得写。他的母亲是秦家寡妇，本姓吴，很穷。帮人做事，做到华清和家，照顾得好，就和华清和同居了，生下了阿炳。秦家又把她抓回去，她抑郁而死。阿炳没有看到过自己的母亲。秦家是无锡大族。他父亲是雷尊殿的当家道士，道观并不大。雷尊殿的势力也不大。

#### 十七、中国古代音乐史成了我的专业

**梁：**解放以后您又写了大部头的《中国古代音乐史稿》，但是在出版的《中国古代音乐史稿》的引文中也有一些错引。请您谈谈写这部书的情况。

**杨：**1953年我到了北京，担任民族音乐研究所的副所长。有一次，赵沨、孙慎来看我，赵沨介绍我的时候说：“这是中国音乐史家”。

1959年又要集体编写中国古代音乐史，这是音协提出的任务。从此以后，中国古代音乐史成了我的专业了。

我又重新再找资料。解放前做的卡片大部分都丢掉了，好在资料的来源我还记得。现在又重新看起来。在民族音乐研究所有书可看了。我看书非常的快。有关音乐的内容，都用卡片摘抄下来。有些资料是凭我的记忆写在我的书里面的。所以后来我



写的《中国古代音乐史稿》中,所引资料也有一些错了的地方。这是因为我的记忆力有不可靠的地方。

我更加注重参加音乐实践。记录了很多的传统乐曲。在民族音乐研究所,记谱比较好的是蒋咏荷,他记录的谱子,到我这里,我也要修改30%。其他人的记谱,都要经过我的修改。现在的青年人很不重视编谱、阅谱、记谱,不重视采访,而只喜欢好高骛远的空理论。

对昆曲的语言和音乐的关系,我看得很清楚。但全国的语言体系很复杂,戏曲中的语言和音乐的关系更复杂。我对梆子腔不太熟悉,感到梆子腔与北京的语言有矛盾。河北梆子,在北京,既有北京声,也有陕西声,因为传统梆子是从西北秦腔来的。京剧也是如此。早期京剧去声由低往高走,如谭鑫培唱的《朱砂痣》中,“见”、“暗”、“样”都是去声,但是都唱成上声。因为他是从湖北的汉剧来的。今天,都是唱的北京话了。

“文革”中,“四人帮”说大话,讲空话。一个人坏就一切全坏,一个人好就一切全好。把辩证法彻底弄坏了。

“文革”后,许多文章仍然说大话,讲空话。他又不懂,又不参加音乐实践活动,既不会唱,又不会弹。把我的各种油印本子中的资料,抄过来,抄过去,他们照常搬来用。

人对物都应该有辩证的观点。孔子有错误,但是他也有好处。他好在有音乐实践,讲话写文章踏踏实实。他周游列国,参加了很多实践活动。他的有些理论,到今天还能用。他有唯物,也有唯心。沈括对音乐的确是懂的。他说“钟不要圆”,他对古琴的定弦,都是懂的。但他也讲算命先生的那一套话,这是唯心主义的。每一个人都是有两面的。毛主席也是既有唯物主义,也有唯心主义。到后来他年纪老了,他看不见真实情况了。他把彭德怀、陈毅这样的好人都打下去,他就是唯心主义了。他的行动实际上脱离了他的《实践论》和《矛盾论》。

给你一份关于我的《小传》做参考,这是两年前写的——美国的科特勒编德文《百科全书》,叫周文中来和我说,要我的简历和材料,我就写了这个《小传》交给周文中,后来在《民俗音乐学》上发表了。

现在,国外有人在研究我的每一篇文章和著作。

梁:谢谢杨先生花这么多时间和我谈话,谈了

这么多生动的往事,非常感谢您。我会把记录认真整理出来。整理好之后会给您过目。

采访后记:

## 亲炙教诲生之幸

我们真有幸

我们真有幸!曾经和杨荫浏、曹安和等我们所仰慕和敬重的老一辈音乐学家住在同一座楼内。这座楼就是北京东直门外新源里西二楼。“文革”后期的1973年5月,蔡良玉从中央音乐学院毕业分配到文学艺术研究所音乐舞蹈研究室(现为“中国艺术研究院音乐研究所”)工作时,单位领导分配给了她西二楼的一间住房,因此我们也住进了这座楼。

当时音乐研究所的所址是在东直门外新源里的西一楼,西二楼与之紧挨着,是音乐研究所的宿舍楼。西二楼共有五个单元,只有最西边的一单元是属于音乐研究所的。这座楼是五层楼,每一层有三家,从一层的西边往东排房号,一层是一、二、三号,二层是四、五、六号,余此类推。许多中国当代著名的音乐学家都曾经居住在这个单元的十五套房间里——先后住过的有李元庆、杨荫浏、曹安和、王震亚、郭乃安、何芸、李佺民、黄翔鹏、李纯一等。因此,我在纪念曹先生的文章《告别世纪老人曹安和》中曾说过,新源里西二楼“是一座中国音乐学的‘功勋楼’”。<sup>⑬</sup>我们作为音乐学的年轻人,能够与这些前辈鸿儒为邻,亲炙教诲,惠泽沾溉,余有荣焉。此乃人生之大幸也。

我们刚搬进去时,杨先生住在一号,曹先生住在隔壁的二号。我们则“高高在上”,住在最高一层的十三号。后来一号被公安部门征用,杨先生搬到了二号住,而曹先生则“高升”一层,搬到了二层的五号。我们作为他们的上下邻居,一直相处到杨先生于1984年2月去世。

每逢旧历新年的年初一,西二楼有一个集体拜

<sup>⑬</sup> 梁茂春:《告别世纪老人曹安和——悼念曹安和老师》,载《曹安和音乐生涯》,济南:山东文艺出版社,2006年,第370页。

年的传统——从初一的上午十点开始，这个单元的人先是到五层各家来拜年，然后逐层往下，到四层、三层、二层的各家拜年，人数就像“滚雪球”似的越来越多，最后是整个单元的人都集中到杨荫浏先生家里，大家给他拜年、祈福。每年如此，年复一年。仅从这一件事，也可以看出这个单元的住户是多么的亲密和谐。因此，西二楼就像是一个音乐学的大家庭，我们则是这个家庭中的小字辈。

温馨、欢乐的“滚雪球”拜年活动开始于何时？我们不知道，我们住进西二楼并参与此项活动的时候，正是“文革”后期，那还是“阶级斗争为纲”的年月，人们的眼中看到任何人，似乎都可能是阶级敌人。但是西二楼的群体拜年活动，则似乎将“文革”年代推到远处去了，留下的是人和人之间的亲切和祥瑞，大家搀扶着一同走过“文革”的暴风雨雪。

斗转星移，如白驹过隙。杨荫浏、曹安和等老一辈学者相继一个个仙逝，而我们这些“小字辈”已然老且朽矣。

1973年夏我们搬入新源里西二楼的时候，杨先生已经74岁，而且刚刚得过一场大病，之后他的身体就显得相当虚弱了。当他身体稍好的时候，能够在房间外面的院子里坐一坐，晒晒太阳，这时他的手里总拿着个“莱卡”照相机，喜欢给孩子们拍照片，给孩子们分糖果吃，讲着一口无锡口音的普通话（所谓“无锡官话”），跟孩子们和来往的朋友打招呼。因此，我们经常能在院子里见到晒太阳的杨先生。而当他身体不好的时候，就只能呆在家里或者住进医院。

虽然我们经常见面，生活中的接触不少，但是真正对他的深入了解，却主要是从1979年11月到1981年4月之间的五次采访，因为这五次是比较正式的、有记录的采访。而其中最重要的则是1980年4月17日上午、4月18日上午和4月19日上午三次连续的访谈。当时杨先生已经81岁高龄了，身体虚弱，走路困难，然而思维还很敏捷，眼睛炯炯有神，记忆力还非常清楚，语言表达清晰流畅。这三天中，杨先生每天用半天的时间和我交谈，他推掉了其他学生、朋友的来访，饶有兴趣地向我回忆他的生平事迹，话锋甚健。谈话之前他对他的保姆蒋凤英（全楼的人都管她叫“蒋妈妈”）说：“现在我们在做重要的事情，其他一切事情都推掉。”我们的谈话往往无意中就超过了蒋妈妈为他限定的

说话时间。这三次谈话的记录，就是这次整理《杨荫浏采访录》的主要内容。



杨荫浏先生（1980年4月摄于其家中，时年81岁）

下面是我归纳了采访中几个需要说明的问题，都是与杨先生本人或中国音乐史有关的问题。

#### 关于《满江红》

从保存下来的原始记录来看，1979年11月5日的采访，主要是我向他请教关于歌曲《满江红》的改编经过以及《木兰词》和《苏武牧羊》这两首历史歌曲的流传情况。特别是《满江红》一曲，与他的关系最为密切，他谈得也最为清楚、扼要，内容就是整理在《杨荫浏采访录》第五节中的几句话：

《满江红》的曲调第一次是1920年北大《音乐杂志》第一卷上发表的，当时配的是萨都刺的《满江红·金陵怀古》词。1925年“五卅运动”之前，我拿掉萨都刺的词，填入了岳飞的《满江红》词。当时学生运动高涨，《满江红》就很快在全国流传开了……《金陵怀古》中词曲的关系，是同昆曲中词曲规律一样的，所以不是后来人谱的。

后来杨先生在1982年的第十期《人民音乐》发表了《我和〈满江红〉》一文，内容与和我以上所讲的基本相同，只是分析得更加具体和详细。

但是，在这之后就出现了歧义。

1986年，钱仁康先生在《音乐艺术》第三期上发表了《〈满江红〉在美国》一文，称他看到了一本美国在1922年出版的英文的《各民族歌集》，其中收进了一首标题为《岳武穆》的歌曲，曲调就是《金陵怀古》的曲调，而唱词是被歪曲了（中文歌词在翻译成英文时内容译错了）的岳飞的《满江红》歌词，但是只有上片，没有下片。钱仁康先生在文中指出：“不能排除在杨荫浏先生以前，已经有人用《金

陵怀古》的曲调来唱岳飞的《满江红》词。”

再往后,孙继南教授在《音乐研究》2010年第3期发表了《中国第一部官方统编音乐教材——〈乐歌教科书〉的现身与思考》,文中提到:由清朝政府学部编辑图书局于1907年出版的《初等小学乐歌教科书》中,就有一首标题为《满江红词》的歌曲,其旋律走势与当今流行的《满江红》曲调同出一辙,但是也只有岳飞《满江红》词的上半片。

以上钱仁康、孙继南二位教授提供的曲谱证据,有力地印证了一个事实:在杨荫浏先生采用《满江红·金陵怀古》填入岳飞的《满江红》词之前,已经有人做了同样的试验。但是只填了前半片歌词,也并没有造成较大的影响。杨荫浏是在完全不知情的情况下——即他既没有看到1922年美国出版的《各民族歌集》中的《岳武穆》曲谱,也没有看到1907年国内出版的清政府编印的《初等小学乐歌教科书》中的《满江红词》歌曲,自己就将岳飞的《满江红》填了进去,并且是上下片齐全的《满江红》。这首完整的《满江红》,借着20年代学生运动的影响迅速传遍全国。因此,可以说这是《满江红》的真正的流传,其历史意义不同一般。

由于《初等小学乐歌教科书》是清朝政府第一次编印音乐教科书,影响甚微是可以理解的,所以,就连像杨荫浏、钱仁康这样知识渊博的老一辈音乐专家当时也对它毫无所知。

至于萨都刺《金陵怀古》的曲调是从哪里来的?这个问题至今仍是一个谜,尚无法结论。孙继南教授的论文中说:“再经核实相关资料,多种迹象亦表明,此歌谱很有可能就是潘大谋当年所作之曲。”孙教授说的“相关资料”,是指发表在1981年4月16日《成都日报》第三版的许肇鼎的文章《岳飞〈满江红〉曲调作者是谁?》。然而,这个孤证本身是缺乏说服力的。

杨荫浏先生对《满江红》曲调的来源有一个推断——它“不是后来人谱的。”他根据《金陵怀古》的词曲结合十分紧密,“是同昆曲中词曲规律一样的”。他认为:“后来人”谱写不出词曲结合得这样紧密的作品来。我相信杨荫浏的推断是有力量的。他认为《金陵怀古》的曲调是传统曲调,而不是后来的作曲家谱写的。对于它的来源,我们只需知道它是“古曲”就够了,就像我们不一定要弄清《阳关三叠》、《关山月》的曲调是谁创作的一样。

近来又读到文章<sup>⑭</sup>说:《满江红·金陵怀古》的“音乐原创是黎锦晖”。文章作者的根据是:从北大《音乐杂志》上发现了《桂枝香》、《小桃红》、《金陵怀古》等曲谱后有“黎锦晖”的署名,所以,“这个文献的发现,确凿无疑地证明黎锦晖才是《满江红·金陵怀古》曲的原作者。”其实,这个“黎锦晖”的署名在20世纪20年代只能作为“民间音乐记谱者”或“记录者”来解读,因为《桂枝香》、《小桃红》等都是民间曲牌。同一期《音乐杂志》上还有“时曲五种”,署的是“李荣寿”的名字,“时曲”即“流行小调”,那五首小调如《哭长城》、《茉莉花》、《叹十声》等,都是不能解读为“李荣寿作曲”的。《金陵怀古》的曲谱同理。更何况,目前尚未有其他任何材料可以证明黎锦晖是何时、如何为《满江红·金陵怀古》“作曲”的。

#### 关于“天韵社”

1980年4月17日杨荫浏先生跟我谈他自己的家庭背景,当他谈到他家祖屋“诒清堂”上的一幅对子,以及小祠堂中的一幅对联时,我听不清他的无锡口音,他就拿起笔在我的记录本上亲笔写下了这两幅对联,用此来形象地说明他家是世代的读书人家。因此,这两幅对联是准确无误的。

杨先生所谈的虽然是他个人早年的家庭教育情况和他与传统音乐的深刻关系,而我们则能从中生动地了解到江南一带文人音乐传统以及20世纪初“实业救国”、“教育救国”背景下的音乐教育发展的情况。这些——如天韵社、吴畹卿、阿炳、江南琵琶、普通学校音乐教育等,都应该是中国近现代音乐史的研究内容,而许多内容却是被近现代音乐史研究忽略了的。

杨荫浏先生在讲话中提到了张謇的名字——“我的祖父考中秀才的时候,与张謇是同一榜”。张謇(1853—1926)是清末著名的实业家、教育家,是立宪派的代表人物,江苏南通海门人。他创办了大生纱厂资本集团,是“实业救国”和“教育救国”的倡行者,被誉为“状元资本家”。1919年他在南通创办了“伶工学社”,聘请欧阳予倩任主任,学社以传授戏曲为主,也传授西乐知识,学社里还设有军乐队、管弦乐队。这是我国近代第一个专业的

<sup>⑭</sup> 李冰:《一首名曲的曲折生成史——〈满江红〉(怒发冲冠)现行曲谱的来历》,《人民音乐》2010年第7期。



戏曲学校，对戏曲音乐的发展有所贡献，因而与中国近现代音乐史有了联系。<sup>⑤</sup>

杨先生在谈到刘天华的时候，提到了无锡的一所小学——鸿模小学。他说：“刘天华在无锡鸿模小学当过教员，这个小学有很大的军乐队，因为学校很有钱。”据查，鸿模小学是无锡荡口镇华姓大族出资创办的一所私立学堂，为同族子女提供传道授业解惑之所，也兼收镇上外族子女免费入读。刘天华在1914年曾经在这里教授音乐、美术。由于华氏大族的经济实力雄厚，因此曾聘请了钱穆、顾毓琇、刘天华等知名学者为教师，钱伟长、华君武、王莘等人曾在这个小学启蒙开智。学校建立的军乐队影响很大，这与刘天华的辅导和教育有重要的关系。

杨荫浏不仅说明了他自己学习音乐的细致经过，他还提到了20世纪20年代一些注重音乐教育的学校、机构，例如他特别提到了当时的南京东南大学（即南京高等师范的前身）的音乐教育活动。当时，有吴梅在那里传授昆曲（卢前是他的学生），有沈肇州在那里传授琵琶、二胡，有王燕卿在那里传授古琴，因此南京东南大学的音乐教育是值得中国近现代音乐史研究者重视的。后来“东南大学”改名为“中央大学”，“音乐组”改为“音乐系”，有程懋筠、唐学咏、马思聪、喻宜萱等在那里任教，培养出了洪潘、马孝骏、李永刚、舒模等学生。这个音乐系，也还没有引起中国近现代音乐史界足够的重视。

杨荫浏详尽地说明他小时候随阿炳和吴畹卿学习民间音乐的经过，这对我们了解他的中国传统音乐基础是极其重要的。

杨荫浏先生对“天韵社”的感情最深，谈得也最多最详细，他参加“天韵社”有二十多年时间，吴畹卿教给了他昆曲音乐的全面知识，他又学了三弦、琵琶等民族乐器。应该说，他的音乐知识，在天韵社打下了坚实的基础。而他对天韵社的贡献，如帮助整理、规范了天韵社的曲谱，整理和撰写天韵社历史等工作，也是值得注意的事情。

杨先生之所以能够在中国音乐史研究中成就如此卓著，其中最重要的原因以及他与别人不同之处，就在于他有坚实和丰富的实践基础与经验。而他早年与“天韵社”的长期、密切关系，是他音乐生涯中极为特殊的经历。换言之，“天韵社”为杨荫浏

先生传授、积累了丰富的中国传统音乐的广泛知识，也是他后来走上中国音乐史研究的重要经验积累。

正因为如此，“天韵社”的历史，也应该引起中国近现代音乐史研究者的特别关注。

### 关于“宗教音乐家”

杨先生对我说：“从1929年到1941年，我是宗教音乐家。”指的是他为中国基督教音乐工作服务了十多年。他主要谈的是参与编辑《普天颂赞》圣歌集的事情。

由于我们谈话的主要时间是在20世纪80年代的初期，当时思想刚刚开始解放，意识形态的束缚还没有完全消除，所以谈话中对于宗教问题还没有能够充分地展开，例如他受洗加入基督教的情况，他小时候和传教士路易斯·斯特朗·罕米特（Louise Strong Hammond，中国名字叫郝路义）的密切关系，都没有能够深入地交谈。相信郝路义在引导他走上宗教之路，是有至大影响的。

1980年4月18日上午，杨荫浏在谈话中说：

我从1910年（十岁时）就在无锡认识了这位干妈妈，她教我英文，还教过我钢琴、乐理、和声和作曲，我跟她学了十年左右（约1910—1920年）。同时，她也跟我学昆曲和声韵。她能说上海话。所以，那时我是很可能变成西洋音乐家的，因为我的干妈想要培养我成为作曲家。她还培养我写英文诗。

我相信杨荫浏先生的这个叙述是不会有误的。宫宏宇先生怀疑这个时间的准确性，他查阅到的资料说：郝路义是1913年9月27日才来华的（详见宫宏宇《杨荫浏的传教士老师——郝路义其人、其事考》一文，载《中国音乐学》2011年第1期）。我却进一步怀疑1913年9月27日这个时间并不是郝路义最早来华的时间。因为杨先生说：“她能说上海话”。上海话是不可能短时间内学会的，郝路义能够讲上海话，说明她早就来过中国并学过中国语言了。曹安和老师也曾对我说：“她（梁按：指郝路义）能够写中国古体诗。”<sup>⑥</sup>能够写中国古体诗，更不是刚到中国就能做到的，她必然在中国传

<sup>⑤</sup> 关于张謇创办“伶工学社”的情况，详见刘再生《中国近代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社，2009年，第48页。

<sup>⑥</sup> 参见梁茂春：《曹安和采访录》，《中国音乐学》，待刊。

统文化方面有长期的熏染才能达到的水平。

所以,杨荫浏先生在1910—1920年间和郝路义有深入的接触,应该是可信的。

郝路义对杨荫浏最关键的帮助,是1939年将他重新拉回到音乐工作上面来。关于事情的经过,杨先生谈得非常详细而具体。这的确是杨先生人生道路上的一次重要抉择,郝路义起了关键性的作用。假如没有郝路义的这一次强行决定,恐怕就很难有杨荫浏后来在音乐方面的巨大成就。

还有一件事历来不为我们知道,这就是杨荫浏先生拒绝去美国任教的事情。杨先生告诉我:抗日战争胜利之后的1946年,美国哈佛大学邀请他去讲学并创办“中国音乐研究所”。他们给杨先生提供了优厚的经济待遇,连他的旅费都给准备好了。但是杨先生坚决地谢绝了美国的盛情邀请,理由非常简单:他要研究中国音乐,所以他不能离开中国。

作为“宗教音乐家”的杨荫浏,在海外基督教界声名远播,主要原因是他参与编辑了基督教歌集《普天颂赞》,凡是华人基督徒几乎人手一册。杨先生对我说:“《普天颂赞》送到美国展览会,还得了个奖。之后,全世界都来信问我,我要应付、回答全世界的来信所提出的音乐问题。因此我老是写回信,每个星期六下午,我要写半天英文回信。”可见他与世界各地的基督信徒都建立了广泛的联系。这又使我回忆起一件事情:20世纪70年代末,我们的一位美国亲戚来到北京,当他们听说杨荫浏先生就住在我们楼下,是我们的邻居时,大为惊讶——“你们和杨荫浏住在一起呀!”马上提出要求拜访杨先生,向他请教基督教音乐方面的问题。这对我们也是一个提醒:由于种种原因,国内对杨荫浏在宗教音乐方面的重要贡献是重视不够的,研究更加不够。对于杨先生在国际音乐交流方面做了多少事情?他向国际社会介绍中国音乐的贡献以及他在国外的影响,等等,我们的研究工作做得也很不够,这还是我们研究的一大空白。

#### 谈自己的中国音乐史研究

杨荫浏先生是怎样谈论和评价他自己的中国音乐史研究的?概括他的整个谈话精神,总结起来我觉得有以下几个值得重视的方面:

第一,深厚的中国文化、中国文字的修养。杨先生从四岁开始读书识字,在中国历史、传统文学

方面有扎实的基础,正如他说的:“‘十三经’我小时是背得出来的。”这是他构建中国古代音乐史研究的重要基础。

第二,丰富的实践经验。他从参加“天韵社”之后,接触、参加了很多种的音乐实践活动,如他能够演奏笛、箫、笙、二胡、琵琶等民族乐器,他熟悉昆曲,掌握了大量昆曲曲目,他深入研究、整理了“十番鼓”和“十番锣鼓”,他记录过大量的古琴曲目和民间传统小调……这些作品都是民间音乐,都是从古远的历史上流传下来的活的音乐。这为他的中国古代音乐史研究提供了无穷的曲谱、音响资料,这也是他的音乐史和别人的音乐史完全不同的地方。

第三,广泛的文字资料收集。杨荫浏先生在这方面下过很过硬的苦功夫。最早是他在1936年应聘到哈佛燕京学社任研究员时,燕京大学音乐系要他教中国音乐史。这时,他利用燕京大学图书馆的藏书,不仅是中文书,法文、英文的书他都浏览,从中收集中国音乐史资料,并抄录了好几千张卡片。后来,1940年在昆明的时候,又利用西南联大的图书资料,继续做中国音乐史的资料摘抄。从1941年开始,他任国立音乐院教授,开设“中国音乐史”课程,这时他利用国立编译馆的图书收藏,开始编写《中国音乐史纲》。他的资料不仅从子史、经史中查找,他更加注重从各种丛书中查阅,真是披沙沥金,务极精详。音乐史料的覆盖面特别广泛,而且附有许多音响实例,这成了杨荫浏《中国音乐史纲》的最大特点。

由于以上的原因,使杨荫浏在中国音乐史研究上做出了超越前人的成果,使中国音乐史别开生面;在多部中国古代音乐史专著中,杨荫浏先生的著作能够冠绝群书。

杨荫浏先生在谈话中再三强调:“研究中国音乐史,音乐实践是基础。如果没有音乐实践,中国音乐史的研究就提不高。”这是他研究中国古代音乐史的核心思想。杨先生之所以能够在中国音乐史研究中成就如此卓著并占有那么重要的地位,其中最重要的原因和他与别人不同之处在于:他有坚实和丰富的音乐实践基础与经验。

#### 关于“戡乱委员”问题

需要说明的是:我采访杨先生的时间,主要是在1979、1980年间,当时“文革”刚刚结束不久,

思想束缚还很严重，政治上还是春寒料峭的年代。杨先生在“文革”期间历尽艰辛，许多事情到我们谈话时也无法说个痛快。不论是采访者，或是被采访者，心锁仍未打开，思维羁绊还没有解除，话语系统都还带着心有余悸的特点。但是，从杨先生的谈话中，也可以看到在某些方面已经突破了言论禁忌，开始获得了某种思考和表达的自由度，似乎让人感觉到：坚冰正在融化，春风开始荡漾。我们都不自觉地处在一个新的历史拐点。

杨先生在对于自己解放后在政治上所受的磨难和歧视，并没有多谈，所谈也只是一带而过，态度极其淡定。穿过了半个多世纪的人生浮沉，经历了深不可测的历史漩涡，杨先生到晚年精神非常沉静超脱，达到了四空五净的境界。他告诉我：“刚解放的时候，他们以为我是反动的，有人说蒋介石做总统的时候，庆贺的军乐是杨荫浏写的。第一次文代会的期间……有人说我是‘戡乱委员’，有政治问题，因此对我的问题有很大争论。”他所说的这两件事对他来说都是致命的政治、历史问题。

前者（指为蒋介石当总统时谱曲军乐曲来庆祝）是不攻自破的诬告，因为杨荫浏完全不懂军乐，他是民族音乐家，不可能去创作军乐曲。所以这个谣言后来也就没有人再提了。

后者（指“戡乱委员”）却一直缠绕着、折磨着杨荫浏，使他无法解脱。这个政治怀疑，一直到“文革”中间才被彻底调查清楚。孙幼兰《逝去的岁月——忆杨荫浏和音研所往事》文中写道：“文革期间工、军宣队进驻音研所。在开展‘清理阶级队伍’期间，军宣队布置我去核实杨荫浏的‘文化界勘乱委员’的历史问题，告诉我是中央民族大学的一位教师写了检举材料。我持介绍信找到他，问他材料有什么根据？他说是40年代从报纸上看到的。我问清了报纸名称和大致年代，便到北京图书馆找老报纸，果然查到‘勘乱委员名单’，名单中并没有杨荫浏的名字，我请工作人员复制了这份名单，带着名单又去找他，请他仔细看是不是这个名单，他看了很久，说：是这个名单，是我的记忆力有误。我说，那以后别再写这种不能核实材料了。他连说，不写了，不写了。一个严重的政治历史问题就这样澄清了。”<sup>①</sup>

善哉孙幼兰！好人孙幼兰！从此，孙幼兰将困

绑了杨先生几十年的一条大锁链给解脱了。有感于此，我曾写了一首诗来表达对孙幼兰此举的称颂：

#### 《为杨师洗沉冤》

戡乱委员罪滔天，帽子一扣人倒悬。

空穴来风无证据，一纸揭发是肇端。

浑浑小人泄私愤，耿耿书生受烹煎。

幸有幼兰冒风险，为我杨师洗沉冤。

我对杨荫浏先生的这几次采访，是有照片留下来的。这里选登的两张杨师的照片，就是采访时我为他拍摄的。前文选登的那张，可以看到他谈话时目光炯炯有神；下面的这一张，可以看到杨先生在接受采访时飞扬的精神状态。



杨荫浏 1980 年 4 月在接受采访

就在那次拍照之后，杨荫浏先生知道我也喜欢拍照片，就将他的一套用来放大照片的放大机、放大尺等一并送给了我。他对我说：“这个放大机我用了许多年了，许多照片都是我自己放大的。这些东西我现在用不着了，你有用就送给你吧。”杨先生赠我的这套黑白照片放大机，我也使用了很长时间，至今仍完好地保存在我家里。

我对杨师采访三年之后，他就因病于1984年2月永远地离开了我们。

杨荫浏是中国现当代音乐史上的一个奇迹，一座丰碑，我们对他的研究才刚刚开始。

（责任编辑：郭 威）

<sup>①</sup> 载《杨荫浏纪念文集》，北京：文化艺术出版社，2014年，第400页。